



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Nagi język Elfriede Jelinek w polskim teatrze w kontekście koncepcji transferu kultury

Author: Aneta Głowacka

Citation style: Głowacka Aneta. (2019). Nagi język Elfriede Jelinek w polskim teatrze w kontekście koncepcji transferu kultury. "Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" (Nr 39 (2019), s. 137-157), doi 10.31261/errgo.7652



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Nagi język Elfriede Jelinek w polskim teatrze w kontekście koncepcji transferu kultury

Transfer w badaniach kulturowych

Koncepcja transferu kultury narodziła się w latach osiemdziesiątych XX wieku w kręgu francuskich germanistów, historyków i literaturoznawców skupionych wokół Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) w Paryżu, którzy dostrzegli konieczność zweryfikowania metody komparatystycznej, dotychczas stosowanej w badaniach wzajemnych wpływów kulturowych między Francją i Niemcami w XX wieku. Termin „transfer” zapożyczono z nauk ekonomicznych, w których odnosił się zarówno do transferów technologii, jak i kapitału. Jak zauważa Karolina Prykowska-Michalak: „Owe konotacje ekonomiczne pozwoliły bowiem włączyć w zakres semantyczny nowego terminu takie pojęcia, jak eksport i import, jednocześnie zaś bardzo zwracały uwagę na sam proces i obiekt obserwowanych zjawisk”¹, co okazało się użyteczne w prowadzeniu badań wielo-, inter- i transkulturowych.

Po raz pierwszy założenia nowej metody zostały wyłożone w artykule Michela Espagne’a i Michaela Wenera, który ukazał się w 1985 roku na łamach pisma „Francia” i podejmował temat niemiecko-francuskich wpływów kulturowych w XVIII i XIX stuleciu². Espagne i Werner za punkt wyjścia przyjęli badanie tzw. koniunktury recepcyjnej, a więc sprzyjających okoliczności i warunków, dzięki którym wybrane elementy pojawiły się w innej kulturze. Bardziej zajmował ich sam proces przeobrażeń i przyswajania nowych treści aniżeli badanie fizycznych, językowych czy behawioralnych artefaktów³. Matthias Middell pogłębił myśl Espagne’a i Wenera, twierdząc, że: „nie chęć eksportu, ale gotowość importu

1. Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 36.

2. Michel Espagne, Michael Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im. 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, „Francia” 1985, nr 13, s. 502–510.

3. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!...*, s. 36.

steruje w gruncie rzeczy procesami transferu kultury”⁴, co oznacza, że w kulturze przyjmującej musi pojawić się gotowość na przyswojenie nowych elementów. Ta zaś może kształtować się niezależnie od siły oddziaływania kultury dominującej. Transferowane treści mogą nawiązywać do „obcego” oryginału, nie powielają go jednak całkowicie, gdyż zostają zinterpretowane w odmienny sposób lub znajdują inne zastosowanie⁵.

Celem badań wykorzystujących koncepcję transferu kultury nie jest więc porównywanie podobnych elementów z obserwowanych kultur, lecz śledzenie procesów przemiany zachodzących w danej kulturze pod wpływem przyswajanych z zewnątrz treści. „Poszukujemy tym samym nie tyle różnic czy podobieństw między badanymi grupami, ale przede wszystkim nowych, nieznanych wcześniej treści zaczerpniętych z kultury obcej i recypowanych przez przedstawicieli kultury przyjmującej”. Transferu kultury nie można więc utożsamiać z wymianą kulturową⁶. Badacze interkulturowi wskazują też na kilka czynników, które należy brać pod uwagę przy przyglądaniu się transferowi kultury. Po pierwsze recepcja nowych treści, a więc *przedmiot transferu*, musi odbyć się za pośrednictwem konkretnych osób, zwanych *pośrednikami* (*Vermittler*). Do transferu może dojść jedynie w sytuacji, gdy istnieje *koniunktura* na konkretne treści pochodzące z obcej kultury. Innymi słowy w kulturze przyjmującej pojawiają się warunki sprzyjające skutecznemu osadzeniu się eksportowanych obiektów w nowym miejscu, daje więc o sobie znać jakiś rodzaj deficytu. Zajmując się zjawiskami kulturowymi zgodnie z tą koncepcją, należy również zwrócić uwagę na *dynamikę przyswajania* nowych elementów – wiele mówiono bowiem o ich znaczeniu – a także wziąć pod uwagę ogólny *kontekst historyczno-społeczny*⁷. Nowsze badania, krytycznie odnoszące się do programowego artykułu Espagne’a i Wenera, wykazują, że nie zawsze udaje się precyzyjnie wskazać indywidualnych pośredników, dlatego Hartmut Kaelbe w artykule z 2006 roku proponuje skupienie się na analizie roli mediów, coraz bardziej znaczącym pośredniku w transferach kultury⁸.

W Polsce metoda transferu kultury nie jest szczególnie popularna. Wykorzystywana jest głównie w badaniach niemcoznawczych⁹ i studiach translatorskich,

4. Cyt. za: Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!*..., s. 37.

5. Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim*, w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura, GAJT Wydawnictwo 1991 s. c., Wrocław 2013, s. 257.

6. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 254.

7. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 255.

8. Cyt. za: Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!*..., s. 46.

9. Zob. m.in. *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura, GAJT Wydawnictwo 1991 s.c., Wrocław 2013

choć, jak kilka lat temu pisał Dominik Pick, badania nad transferem mogłyby okazać się szczególnie przydatne choćby w zgłębianiu kultury terenów pogranicza¹⁰. Transfer kultury okazuje się również użyteczny do obserwowania zjawisk zachodzących w obrębie teatru, związanych zarówno z adaptacją z jednego kraju do drugiego modeli jego funkcjonowania, jak i przyswajaniem nowych zjawisk artystycznych, tendencji estetycznych, twórczości reżyserów czy dramatopisarzy. Dość dobrze operatywność tej metody pokazała Karolina Prykowska-Michalak w książce poświęconej relacjom między polskim i niemieckim teatrem po 1990 roku¹¹. Również w artykule poświęconym obecności Elfriede Jelinek w repertuarach polskich teatrów będę korzystać z tej koncepcji, zwłaszcza że będzie mnie interesowała odpowiedź na pytanie, w jakich okolicznościach teksty austriackiej noblistki pojawiły się na polskich scenach i co spowodowało, że początkowo słabo znana autorka jest dzisiaj tak popularna.

Jelinek w polskim teatrze

Nie ulega kwestii, że Jelinek należy obecnie, obok Thomasa Bernharda, do grupy dobrze znanych i wystawianych na polskich scenach autorów niemieckojęzycznych. W archiwum dostępnym na stronie portalu teatralnego, prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie¹², widnieje trzynaście tytułów pisarki, które miały premiery na polskich scenach, a trzeba pamiętać, że niektóre z nich były realizowane dwukrotnie. Daje to w sumie dwadzieścia jeden inscenizacji (większość powstała po 2008 roku), nie licząc czytań dramatów przygotowywanych przez różne teatry oraz premiery *Rehnitz. Opera* w TR Warszawa na podstawie sztuki *Rehnitz (Anioł Zagłady)* w reżyserii Katarzyny Kalwat z muzyką Wojtka Blecharza (prem. 17 lutego 2019). Nie najgorsza statystyka niewiele ma jednak wspólnego z początkami obecności austriackiej noblistki w polskich teatrach. Jej utwory jako materiał na scenę jeszcze na początku XXI wieku wybierano raczej powściągliwie.

Polski widz miał okazję zetknąć się po raz pierwszy z nazwiskiem Jelinek w 1995 roku, gdy na piątą edycję Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Kontakt w Toruniu zaproszono głośny spektakl *Wolken. Heim (Chmury. Dom rodzinny)* w reżyserii Jossiego Wiellera z Deutsches Schauspielhaus z Hamburga. Przedstawienie podejmujące temat niemieckiej przeszłości i tożsamości, w cyt-

oraz Karolina Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

10. Pick, *Czym jest transfer kultury?...*, s. 266.

11. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!...*

12. <www.e-teatr.pl> (10.09.2018).

tach z niemieckich poetów i filozofów punktujące ksenofobię, nacjonalizm i kult przemocy, zdobyło główną nagrodę¹³, choć nie wszystkim krytykom przypadło do gustu. Ci bardziej konserwatywni ubolewali nad „klęską teatru kreacyjnego” i „triumfem sceny publicystyczno-politycznej”, zauważając że rozrachunek Niemców z nazistowską przeszłością nie musi być interesujący dla polskiej publiczności¹⁴. W tej opinii mogło być ziarno prawdy, zważywszy że w tym czasie polski teatr bardziej niż polityką (rozumianą zarówno jako dążenie do sprawowania władzy, jak i pewna logika życia społecznego) był zainteresowany następstwami przemian ustrojowych, społecznych i ekonomicznych przede wszystkim w sferze obyczajowej. Jak diagnozują tę sytuację Krystyna Duniec i Joanna Krakowska:

Celebrowanie konsensusu, retoryka bezalternatywności w sferze gospodarki, a zarazem sprowadzenie ideologicznych sporów do przeciwstawiania zdrowego rozsądku oszołomom sprawiały, że co najmniej na kilka lat podstawowe terytoria politycznej i światopoglądowej ekspansji – jak historia i historyczne rozliczenia, tożsamość narodowa, ład społeczny i ekonomiczny – zostały wyłączone z poważnej refleksji i debaty¹⁵.

Biorąc pod uwagę ten społeczno-polityczny kontekst i fascynacje estetyczne wyróżniających się wówczas twórców teatralnych, którzy chłonili z Zachodu raczej zjawiska związane z „nowym brutalizmem”, polski widz nie był jeszcze przyzwyczajony ani do zajmującej Jelinek tematyki, ani do teatru postdramatycznego. Niewykluczone jednak, że festiwalowy sukces hamburskiego przedstawienia zachęcił reżysera i scenografa Grzegorza Małeckiego do sięgnięcia po praktycznie nieznaną wówczas w Polsce autorkę i wystawienia w Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze *Clary S.* (prem. 27 września 1997) na podstawie tłumaczenia Sławy Lisieckiej. Ten dramat Jelinek wszedł następnie w obiegu czytelnicy dzięki krakowskiej Księgarni Akademickiej, która w 2001 roku, a więc dwadzieścia lat od powstania utworu, w serii *Dramat współczesny* wydała tom *Nora. Clara S. Zajazd*. Książka składała się z trzech tekstów, przetłumaczonych przez Lisiecką oraz Dorotę i Krzysztofa Sajewskich. Trzeba też dodać, że publikacja Księgarni Akademickiej nie była pierwszym drukiem tekstów austriackiej pisarki w języku polskim. Jeszcze w 1994 roku w 6. numerze miesięcznika „Dialog” znalazł się jej tekst z 1984 roku: *Choroba albo współczesne*

13. Roman Pawłowski, *Jelinek i teatr*, „Gazeta Wyborcza” [online] z dn. 7.10.2004 <<http://wyborcza.pl/1,75410,2327609.html>> (10.09.2018).

14. Janusz R. Kowalczyk, *Dusza sześciu Walkirii*, „Rzeczpospolita” 2004, nr 237, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/4977.html>> (10.09.2018).

15. Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, Warszawa 2014, s. 232.

kobiety w tłumaczeniu Marka Zellera, choć już od 1987 roku pismo zamieszczało relacje, omówienia i recenzje jej sztuk¹⁶.

Jak donosiły lokalne media, premiera *Clary S.* przesuwiała się w czasie. Planowano również połączyć ją z sesją naukową na temat niemieckojęzycznej dramaturgii, co ostatecznie nie doszło do skutku¹⁷. Prawie dwupółgodzinny spektakl o Clarze Schumann, wybitnej dziewiętnastowiecznej niemieckiej pianistce, a także o konsekwencjach życia w patriarchacie dla kobiety artystki, nie przypadł do gustu ani recenzentom, ani być może publiczności, jeśli informacje o reakcjach widowni zawarte w recenzjach są prawdziwe. Nie chodziło jednak o warstwę ideologiczną, lecz o formę przedstawienia. Danuta Piekarska w „Gazecie Lubuskiej” narzekała na stylistyczne niespójności spektaklu, „który w innej konwencji się zaczyna, a w innej kończy”. Nie przekonała jej ani Clara S. w wykonaniu Tatiany Kołodziejkiej, ani sama inscenizacja, której nie wróżyła powodzenia, „choć w oprawę włożono ogromne środki i pracę”. Jej zdaniem spektakl nie wywoływał w widzu emocji, raczej budził poczucie zagubienia. Autorka nie przesądzała jednak o wartości sztuki. Co więcej, próbowała znaleźć wytłumaczenie dla jej niepowodzenia w Polsce, sugerując, że jest to efekt niezdiagnozowanych przez nią różnic kulturowych: „musi jakoś dotyczyć naszych sąsiadów, skoro tamtejszy teatr tak chętnie sięga po dramaturgię Elfriede Jelinek”¹⁸.

Strukturę przedstawienia krytykowała również recenzentka z „Gazety Wielkopolskiej”, gdy zielonogórski teatr prezentował się w Teatrze Polskim w Poznaniu: „W tym scenicznym bałaganie krążą główne postacie dramatu, który się jednakowoż nijak nie może zawiązać”¹⁹. Autorka recenzji źle oceniała nie tylko koturnową grę aktorów, którzy „wygłaszają egzaltowane monologi”, lecz także tekst dramatu: „Wciąż się mówi... Ale nic z tego mówienia nie wynika. Słowa, słowa, słowa, które same siebie zatapiają”²⁰. Z tej oceny wyłaniała się zarówno charakterystyka dramaturgii Jelinek, jak i rozpoznanie barier tkwiących w polskim odbiorcy. Karolina Bikont, uważana za jedną z jej najlepszych polskich tłumaczek, zwraca uwagę, że:

Biorąc na siebie rolę tłumacza tekstu Elfriede Jelinek przeznaczonego dla teatru, trzeba zdać sobie sprawę, że ma się do czynienia z genialnym i doskonałym dziełem, gdzie nie ma przypadkowych słów ani znaczeń i każde sprzeniewierzenie się – niedopatrzanie, niesub-

16. Justyna Górny, *Twórczość i biografia Elfriede Jelinek w gazetach i czasopiśmie polskich*. w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. Monika Szczepaniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2008, s. 161.

17. Danuta Piekarska, *Puste lustro*, „Gazeta Lubuska” 1997, nr 232, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171256.html>> (13.09.2018).

18. Piekarska, *Puste lustro*...

19. Ewa Obrębowska-Piasecka, *Egzaltowana retoryka*, „Gazeta Wielkopolska” 1997, nr 294 z dn. 18.12.1997, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171257.html>> (13.09.2018).

20. Obrębowska-Piasecka, *Egzaltowana retoryka*...

ordynacja albo zwykle opuszczenie czegoś na pierwszy rzut oka nieprzetłumaczalnego – może pociągnać za sobą druzgocące skutki dla całych fragmentów, a nawet całości²¹.

Niemalą trudność dla ówczesnych reżyserów stanowiło przeniesienie na scenę specyficznej narracji Jelinek, co podkreślał również reżyser zielonogórskiego spektaklu²². Na marginesie warto dodać, że Małecki był wtedy rozpoznawalny w środowisku teatralnym przede wszystkim jako scenograf z niewielką praktyką reżyserską. W pewnym sensie inscenizacja *Clary S.* była więc dla niego projektem eksperymentalnym. Co z jednej strony może tłumaczyć niedoskonałości inscenizacyjne, z drugiej potwierdza, że ta dramaturgia była wówczas poza głównym nurtem i horyzontem zainteresowań liczących się twórców. Problemy z realizacją sztuk austriackiej dramatopisarki w Polsce były też zauważane przez recenzentów. Malwina Głowacka w nocy dla miesięcznika „Teatr” pisała, że aktorzy „sprawiali wrażenie zagubionych i czasem zdawało się, że nie do końca rozumieją wypowiedziany tekst”, ale też trafnie rozpoznawała przyczyny niepowodzenia: „Obawiam się jednak, że nasze najlepsze zespoły teatralne miałyby spore kłopoty z tą sztuką. Nie mamy bowiem w Polsce tradycji grania dramaturgii, która przede wszystkim dzieje się w języku”²³.

Brak narzędzi do przeniesienia na scenę tekstów wymykających się wyznacznikom gatunkowym klasycznej dramaturgii (choć *Clara S.*, jak na Jelinek, jest tekstem dość tradycyjnym), mieszczących się w obrębie teatru postdramatycznego, o którym pisał Hans-Thies Lehmann²⁴, niewątpliwie początkowo zaważył na scenicznych losach tej twórczości w Polsce. Utwory Jelinek, które ona sama określa mianem „płaszczyzn tekstowych”²⁵, raczej przypominają kolaże głosów z różnych porządków, fragmenty prozy, w których przeplatają się cytaty z artykułów prasowych, tekstów literackich i filozoficznych, aniżeli monologi i dialogi konkretnych postaci. Autorka co prawda pojawiała się w obiegu wydawniczym – w 1997 roku w wydawnictwie Sic! ukazała się powieść *Pianistka* w tłumaczeniu Ryszarda Turczyńskiego, a po otrzymaniu przez Jelinek Nagrody Nobla, za sprawą wydawnictwa W.A.B. w księgarniach zaczęły pojawiać się kolejne tytuły, m.in. *Amatorki* (2005)

21. Karolina Bikont, *Pułapki translatorskie. Kilka spostrzeżeń tłumaczki Elfriede Jelinek. O Zwierzętach i Chór sportowy*, w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek...*, s. 202.

22. *Polska prapremiera w Zielonej Górze*, „Gazeta Lubuska” 1997, nr 223 z dn. 24.09.1997, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/171252.html>> (13.09.2018).

23. Malwina Głowacka, [nota o spektaklu] *Clara S.*, „Teatr” 1997, nr 12.

24. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 59.

25. *Textflächen (Płaszczyzny tekstowe)* to tytuł tekstu Jelinek opublikowanego na własnej stronie internetowej w 2013 roku. Cyt. za: Monika Szczepaniak, *Dramaturgia znikania. Śmierć autora – niech żyje autorka!*, w: Elfriede Jelinek, *Podróż zimowa, Babel*, przeł. Karolina Bikont, Warszawa 2013, s. 6.

i *Wykluczeni* (2005), oraz wznowione wydanie *Pianistki* (2004) – nie zmieniło to jednak koniunktury teatralnej w Polsce. Po *Clarze S.* zainteresowanie reżyserów Jelinek utrzymywało się na minimalnym poziomie przez kolejne dziesięć lat.

Kiedy w 2004 roku, w związku z otrzymaniem przez artystkę Nagrody Nobla, krytyk teatralny, Roman Pawłowski, przepytując różne autorytety z nieobcości pisarki na polskich scenach, Małgorzata Sugiera jako główny powód wskazała specyficzną estetykę i poetykę jej utworów: „Jelinek zderza ideologię z brutalnym konkretem, ma inny typ wyobraźni, o wiele bardziej drastyczny i kiczowaty, który w Polsce źle przyjmujemy”²⁶. Z kolei Monika Muskała, zajmująca się przekładami literatury austriackiej, mówiła o różnicach kulturowych jako podstawowej barierze zatrzymującej tę twórczość na progu teatru: „Jest bardzo hermetyczna. Jej wojowniczy feminizm i intelektualizm są w Polsce obce, nasz teatr jest bardziej zmysłowy i Jelinek do niego nie pasuje”²⁷. Dorota Sajewska zwracała przede wszystkim uwagę na język i nietypową, pozornie nieteatralną formę utworów, które, by wybrzmieć na scenie, muszą zaczekać na zmianę gry aktorskiej w Polsce, wtedy jeszcze bardzo silnie nacechowaną psychologizmem²⁸. Sam Pawłowski dopatrywał się ograniczeń dla teatralnej recepcji tej twórczości przede wszystkim w rozliczeniowej tematyce, mało wówczas interesującej dla polskiego odbiorcy, a także w specyficznej formie. Bez wątplenia dla artystów teatru prawdziwym sprawdzianem był język, do którego trzeba było przyłożyć inne teatralne narzędzia.

Język jako bohater

Język w sztukach Jelinek rozpycha i dekonstruuje wyznaczniki konwencji i gatunków, funkcjonuje jako oddzielny bohater. Nie służy tworzeniu scenicznej iluzji, lecz obnażaniu rozmaitych mechanizmów władzy i ideologii, eksponuje samego siebie. Jak pisze Monika Szczepaniak, pisarka „rozprawia się ze światem medialnym i tekstowym, także z tradycją literacką i filozoficzną, z teorią gatunków, z propozycją języka poetyckiego i potocznego (a zatem ze wszystkimi elementami, które składają się na definicję horyzontu oczekiwań)”²⁹, co powoduje, że:

Powstają kompleksowe tekstury przesyczone „obcymi” głosami, specyficzne kolaże cytatów, muzyczne korowody materiału językowego. Ta dramaturgia nadmiaru sprawia, że czujemy się zaatakowani, osaczeni, bezradni wobec nieprzerwanego strumienia tekstu,

26. Roman Pawłowski, *Jelinek i teatr*, „Gazeta Wyborcza” [online] z dn. 7.10.2004 <<http://wyborcza.pl/1,75410,2327609.html>> (10.09.2018).

27. Pawłowski, *Jelinek i teatr*...

28. Pawłowski, *Jelinek i teatr*...

29. Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*..., s. 15.

który dodatkowo zaskakuje permanentną zmianą perspektywy i tworzy wrażenie braku panowania nad materią języka (słowa „stają na własnych nogach”)³⁰.

Również dramatopisarka wielokrotnie wyrażała wprost swoją niechęć do tradycyjnego sposobu pisania. W jednym z wywiadów deklarowała: „Zdecydowanie odrzucam wizję przedstawiania życia w teatrze, która inspirowała niemal wszystkich pisarzy. Chcę czegoś odwrotnego: tworzyć postaci nieożywione. Chcę wypędzić życie z teatru. Ja nie chcę teatru”³¹. Mówi się więc, że „pisze teksty dla teatru i jednocześnie teatr bojkotuje”³², co powoduje stałe napięcie w jej twórczości, niezwykle inspirujące i atrakcyjne dla reżyserów, ale i stanowiące ogromne wyzwanie. Wspominał o tym Nicolas Stemann: „Jeżeli jest się wobec niego zbyt skrupulatnym lub zbyt ustępliwym, to on człowieka wykończy, ten tekst wkurza tak czy tak. Lepiej jest więc wziąć ze sobą pejcz”³³. Choć autorka odrzuca tradycyjnie rozumianą akcję, postacie czy dialogi, eliminuje aktora w jego wymiarze cielesnym – postaci są tym, co mówią – to jednocześnie, na co zwraca uwagę niemiecka dramaturżka Stefanie Carp:

Te sztuki są tekstami cielesnymi. Trzeba je czytać na głos, aby je zrozumieć. Każdy, kto w teatrze ma do czynienia ze sztukami Jelinek, z pewnością doświadczył, że nieraz zrezygnowani aktorzy, niezależnie od nastawienia tych tekstów, podczas prób czytanych czują, że tu chodzi o teatr. Potrzebna jest cielesna aktywność, aby mówić te teksty, aby je grać³⁴.

Co ciekawe, specyficzny język Jelinek był wyzwaniem dla reżyserów nie tylko w Polsce. W Austrii przez długi czas odrzucano jej teksty ze względu na „»retorykę fekaliczną« w manierze perwersyjnej lub sadomasochistycznej”³⁵. Poza tym pisarka, jako osoba podejmująca niewygodne tematy, dotyczące zarówno przeszłości własnego narodu, jak i współczesnego społeczeństwa, miała również opinię artystki kalającej własne gniazdo³⁶. Dość szybko i z niemałym powodzeniem zaczęto wystawiać ją w Niemczech, jakkolwiek zarówno Einar Schleef (twórca wybitnej realizacji *Sztuki sportowej*), jak też Stemann (uchodzący za specjalistę

30 Szczepaniak, *Dramaturgia znikania. Śmierć autora – niech żyje autorka!*..., s. 6.

31 Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*..., s. 10.

32 Szczepaniak: „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*..., s. 11.

33. Cyt. za: Jacek Szczepaniak, „W zasadzie jestem nieprzetłumaczalna. O problemach z przekładem tekstów dramatycznych Elfriede Jelinek na język polski, w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*..., s. 180.

34. Stefanie Carp, *Laudatio auf Elfriede Jelinek*, „Theater der Zeit” 2003, nr 2, s. 6. Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji*..., s. 14.

35 Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*..., s. 19.

36. Szerzej o tym pisze Walter Maria Stojan, „Kalanie gniazda” – austriacki los, przeł. z języka niemieckiego Anna Stępnik, w: „Mówię i mówię”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*..., s. 151–157.

od Jelinek), a więc doceniani inscenizatorzy tej twórczości, otwarcie przyznawali się do początkowej bezradności wobec jej utworów. Stemann mówił wręcz, że „[i]nscenizowanie sztuk Jelinek to prawdziwe piekło!”, bo można „wszystko zabić”: autorkę, tekst, twórców teatru i publiczność³⁷. Z kolei aktor Sebastian Rudolph, który wystąpił w dwóch inscenizacjach *Urlike Maria Stuart* (w reż. Nicolasa Stemanna w Thalia Theater Hamburg i w reż. Jossiego Wielera w Münchner Kammerspiele), zwierzał się z doświadczeń z tą dramaturgią:

Kiedy czyta się Jelinek, myśli się najpierw: „Co to ma być?”, „Co to znaczy?”, „Nic nie rozumiem”. A potem się wczytujemy i tekst staje się coraz piękniejszy, po drugim czytaniu jest już o wiele bogatszy. Poza tym masz uczucie, jak przy żadnym innym autorze, że tekst żyje dopiero wtedy, gdy się z nim tak zmagamy. On nas prowokuje do opozycji³⁸.

Jelinek – reaktywacja

W Polsce powrót do Jelinek nastąpił w 2007 roku. W Teatrze Polskim w Poznaniu Emilia Sadowska przygotowała *Amatorki* na podstawie powieści z 1975 roku (prem. 13 stycznia). Ta inscenizacja przeszła bez większego echa, chociaż recenzje ze spektaklu pojawiły się w branżowych pismach, świadcząc o zainteresowaniu środowiska teatralnego. Być może nie bez znaczenia dla zainteresowania teatrologów był fakt, że *Amatorki* zostały wówczas obłożone przez pisarkę zakazem ich pokazywania wszędzie poza Teatrem Polskim³⁹. Poszczególne fragmenty powieści – w której odbiera się głos bohaterom, bo w ich imieniu wypowiada się narrator, używający języka jako narzędzia opresji – reżyserka rozpięła na pięć głosów. Każdy mówił o kimś innym, a aktorzy nie tyle grali psychologicznie, ile próbowali zdać relację z życia wybranej postaci. Tomasz Kireńczuk trafnie pisał w „Didaskaliach” o koncepcji inscenizacyjnej: „Sadowska stworzyła teatr polifonii głosów, w którym odnieść można wrażenie, że każdy mówi o każdym po to tylko, by nie mówić o sobie”⁴⁰. Padały jednak głosy, że aktorzy nie w pełni poradzi sobie z zadaniami, które wyznaczał tekst, czasami niepotrzebnie próbując

37. Nicolas Stemann, *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Texte zu inszenieren*, w: *Stets das Ihre. Theater der Zeit*, red. B. Landes, Arbeitsbuch 2006, s. 62. Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji...*, s. 17.

38. Cyt. za: Szczepaniak, „Mówię i mówię”. *Elfriede Jelinek – teatr artykulacji...*, 9.

39. Zob. Marta Kaźmierska, *Amatorzy „Amatorek” przyjeżdżajcie do Poznania*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa” 2007, nr 9 z dn. 11.01.2007, s. 2.

40. Tomasz Kireńczuk, *Miłość w dobie (Re)produkcji*, „Didaskalia” 2007, nr 2, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/50394.html?josso_assertion_id=6BDAC92257FF4FFB> (23.09.2018).

rozpracować postaci psychologicznie. Zarzuty były też z drugiej strony. Ewa Guderian-Czaplińska pisała o przedstawieniu, iż „kłopot z nim jest taki, że czystość konstrukcji pozbawiła go zębów. Sam został preparatem – z utworu Jelinek”⁴¹.

O ile zainteresowanie pisarstwem Jelinek wzmoгло się w Polsce po otrzymaniu przez pisarkę Nagrody Nobla⁴², o tyle boom teatralny na tę twórczość nastąpił dopiero w 2008 roku. W niedługim odstępie czasu na trzech scenach zostały wystawione trzy sztuki Jelinek: *O zwierzętach* w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy w reżyserii Łukasza Chotkowskiego (19 stycznia), *Chór sportowy* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego, przygotowany przez Krzysztofa Garbaczewskiego (14 marca) oraz *Jackie. Śmierć i księżniczka* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie (7 czerwca). Co ciekawe, wszystkie trzy inscenizacje były dziełami twórców, którzy dopiero stawiali pierwsze kroki w zawodzie. Zarówno dla Chotkowskiego, jak i Garbaczewskiego były to reżyzerskie debiuty. Pierwszy z nich, z wykształcenia teatrolog, próbował wcześniej swych sił jako dramaturg i asystent reżysera – współpracował z Mają Kleczewską przy *Fedrze* w Teatrze Narodowym w Warszawie. Drugi w trakcie prac nad *Chórem sportowym* był jeszcze studentem trzeciego roku studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Również dla Szczawińskiej praca nad tekstem Jelinek była pierwszą samodzielną próbą reżyserką. Rok wcześniej, co prawda, przygotowała spektakl, była jednak jego współreżyserką razem z dwiema innymi osobami.

Realizacji tekstu Jelinek podjęli się więc początkujący twórcy, jakkolwiek obeznani z tzw. teatrem postdramatycznym, przetransferowanym do Polski za pośrednictwem niemieckich reżyserów: Franka Castorfa i René Pollescha. Pierwszy spektakl Castorfa, *Generał diabła* Carla Zuckmayera, został pokazany w Polsce na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” w Toruniu w 1998 roku i przeszedł bez większego echa. Dopiero przedstawienie *Tkacze* Hauptmanna, zaprezentowane w 2000 roku na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych wzbudziło skrajnie różne reakcje. Dwa lata później w czasie gościnnych występów w Teatrze Polskim w Warszawie zaprezentowano *Skrzywdzonych i poniżonych*, co okazało się – jak pisała Prykowska-Michalak – niezwykle ważnym doświadczeniem dla polskiego środowiska teatralnego⁴³. Spektakle Pollescha gościły w Polsce jeszcze kilka razy: w 2003 roku na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” we Wrocławiu pokazano *Der Kandidat* (1980), *Sie leben!* oraz w 2006

41. Ewa Guderian-Czaplińska, *Stanąć obok postaci*, „Teatr” 2007, nr 3, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/50121.html>> (23.09.2018).

42. Zob. Górny, *Twórczość i biografia Elfriede Jelinek...*

43. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę!...*, s. 114.

roku, kiedy w TR Warszawa został zaprezentowany *Hallo Hotel...!*. Rok później w tym samym teatrze Pollesch wyreżyserował przedstawienie *Ragazzo dell'Europa*.

Nie twierdzę, że wymienione spektakle były formacyjne dla trójki reżyserów, z pewnością jednak zapoczątkowały ekspansję nowej, postdramatycznej estetyki, dały impuls do nowego myślenia o teatrze, które na przełomie wieków przyszło do Polski z Zachodu. W tym procesie rolę nie do przecenienia odegrały międzynarodowe festiwale, m.in. Kontakt w Toruniu i Dialog we Wrocławiu. Niektórzy artyści wprost przyznawali się do inspiracji niemieckim teatrem, jak duet Monika Strzępka i Paweł Demirski (wśród cenionych artystów wymieniali nazwisko m.in. Castorfa czy Pollescha), u innych, jak u Mai Kleczewskiej, te wpływy były widoczne w przedstawieniach w postaci mniej lub bardziej świadomych cytatów i odwołań (na przykład w spektaklu *Marat/Sade* na podstawie dramatu Petera Wiessa z 2009 roku nie trudno spostrzec nawiązanie do *Sztuki sportowej* Schleefa). Szczawińska, Garbaczewski i Chotkowski szukali własnego sposobu na Jelinek, z całą jednak pewnością to, co łączyło ich spektakle, a zarazem odróżniało od estetyki reżyserów nieco starszych, to szczególne podejście do formy. Przejawiało się ono choćby w ostentacyjnym obnażaniu teatralności i specyficznym wykorzystywaniu ruchu czy fizyczności aktora, prowadzonego na granicy teatru i performansu, co – jak się okazało – doskonale sprawdziło się w zetknięciu z tą dramaturgią.

W spektaklu *Jackie. Śmierć i księżniczka* kluczem do sztuki było zaakcentowanie kulturowych gier i sposobów konstruowania płci. Milena Gauer jako Jacqueline Kennedy w łośosiovym kostiumie krzątała się po scenie, wypowiadając tekst Jelinek i przymierzając kolejne role i formy: kochanki, Pierwszej Damy czy wdowy po prezydencie, które na scenie zostały przedstawione symbolicznie jako szablony sylwetek, przymocowane przez scenografkę Izabelę Więdlowską do metalowych uchwytów. Szablony stopniowo składowane przez aktorkę w jednym miejscu, w trakcie trwania monodramu przeobrażały się w trumnę. W niej bohaterka się zamykała czy raczej ginęła pod stertą kulturowych wyobrażeń dotyczących kobiet.

Również w realizacji *Chóru sportowego* Garbaczewski postawił na teatralny eksperyment. Niekończący się potok słów Jelinek rozpiął na poszczególne głosy. W zimnej, laboratoryjnej przestrzeni zaprojektowanej przez Annę Marię Kaczmarek, z błyszczącą białą podłogą z pleksi, czterech mężczyzn i dwie kobiety, siedząc naprzeciwko widzów, wypowiadało tekst. Zdania dotyczyły zarówno piłki nożnej, jak i polityki, społecznej roli kobiet czy tożsamości współczesnych mężczyzn. W potokach słów zderzał się męski i żeński punkt widzenia. Spektakl był więc nie tyle opowieścią o sporcie, ile refleksją o postrzeganiu świata. Nawiązywał do sportu jako generatora współczesnej męskiej tożsamości, opierającej się na rywalizacji (również scenografię można było uznać za kawałek boiska), jednak przede wszystkim koncentrował się na mechanizmach i konsekwencjach obsadzania jednostek w męskich lub kobiecych rolach.

Bliska performansowi była również ascetyczna inscenizacja tekstu *O zwierzętach* w reżyserii Chotkowskiego. Komentując pracę nad tekstem, reżyser przyznawał, że „podanie go na scenie musi być jak najprostsze. Obecność na scenie aktorek musi być jak najprostsza. Tekst Jelinek [...] jest jak matematyka. Matematyka rytmów, matematyka języka. Matematyka, którą trzeba ucieleśnić, do której trzeba budować kontrast”⁴⁴. Przedstawienie rozpoczynało się od wypowiedzi alfonsa (Marek Tynda) w formie projekcji w foyer teatru. Następnie widzowie przechodzili na widownię, gdzie byli konfrontowani z ciemnością i frazą Jelinek, zgodnie z intencją reżysera, że „*O zwierzętach* jest tekstem sensualnym, cielesnym, zapoconym. Publiczność musi poczuć go na sobie. Musi nim być zalepiona”⁴⁵. Tekst odlepiiony od wypowiadającego ciała dobiegał z offu i niejako materializował się w wyobraźni odbiorców. Ciało pojawiało się w dalszej kolejności, lecz oderwane od słowa. Na scenę wkraczała kulturystka, która z własnego ciała tworzyła pokaz. Dopiero po tej prezentacji na scenie pojawiały się aktorki, które zajmowały miejsca w różnych częściach sceny i prowadziły ze sobą dialog, na jaki reżyser rozpiął płaszczyzny językowe Jelinek. Beata Bandurska, Dominika Biernat, Anita Sokołowska i Marta Ścisłowicz wcielały się w różne role: burdelmamy, prostytutki, alfonsów i handlarzy ludźmi. Czasami wypowiadały swoje kwestie, kierując wzrok w stronę publiczności, innym razem słowa postaci czytały z kartki, dystansując się do nich i podkreślając swój status aktorki/performerki. Występowały w potrójnej roli. Ich ciała udzielały głosu zarówno skrzywdzonym kobietom, jak i ich oprawcom. Warto dodać, że Jelinek napisała ten tekst w 2006 roku na podstawie materiałów, które otrzymała od dziennikarzy, gdy przez Austrię przetoczyła się afera związana z odkryciem sieci wiedeńskich burdeli, w których pracowały kobiety z Europy Wschodniej. Dziennikarskie śledztwo udowodniło, że ich klientami byli prominentni politycy i biznesmeni. Autorka napisała tekst *O zwierzętach* jako wypowiedź na temat współczesnej sprzedaży kobiet. Oddając głos dotychczas niemych ofiarom, poruszyła kwestie społecznego statusu kobiet, które w patriarchalnym świecie pozbawione są innej możliwości zaistnienia niż piękny wygląd i spełnianie męskich oczekiwań. W finale spektaklu na scenę wchodziło ponad dwadzieścia statystek w różnym wieku, prezentujących się w naturalnym entourage’u. Ich chóralny poemat o różnięciu był aktem oskarżenia wobec męskiego świata. Na tyle poruszającym, że Chotkowski otrzymał nagrodę za debiut reżyserski na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2008).

Dla pełnego obrazu recepcji Jelinek w Polsce nie bez znaczenia jest fakt, że Chotkowski interesował się jej twórczością jako teoretyk jeszcze zanim przystąpił do prac nad spektaklem. Z czasem stał się propagatorem tej twórczości,

44 Chotkowski, *Na granicy osobistego i publicznego...*, s. 147.

45 Chotkowski, s. 147.

odgrywając rolę jednego z głównych kulturowych „pośredników”. W 2007 roku w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, gdzie pełnił funkcję konsultanta programowego (w latach 2006–2008), w ramach międzynarodowego Aneksu do Festiwalu Prapremier zaprezentowano po raz pierwszy twórczość austriackiej pisarki w szerszym kontekście. Odbyła się poświęcona jej sesja naukowa: „*Mówię i mówię*”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, współorganizowana przez Teatr Polski w Bydgoszczy, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy i Austriackie Forum Kultury. Efektem tej konferencji była książka wydana pod tym samym tytułem rok później⁴⁶. W ramach Aneksu przygotowano również projekcje spektakli na podstawie Jelinek, próbę czytaną *O zwierzętach*, wreszcie zaprezentowano spektakl *Urlike Maria Stuart* w reżyserii Stemanna. Spektakl z hamburskiego Thalia Theater rozprawił się z legendą Frakcji Czerwonej Armii, podejmował temat terroryzmu i społecznej roli kobiet. Mimo silnego osadzenia w niemieckiej historii spotkał się z dobrym odbiorem, choć i pojawiały się głosy, że brutalny sposób narracji laureatki Nagrody Nobla, „burzący naturalną melodię języka”, mógł być dla niektórych widzów męczący⁴⁷.

Przedsięwzięcie zainicjowane przez Teatr Polski w 2007 roku w pewnym sensie miało swoją kontynuację sześć lat później. Teatr, nie bez powodu obsadzając siebie w roli popularyzatora twórczości austriackiej pisarki, zrealizował projekt *Dom Jelinek*. W ramach wydarzenia zaprezentowano spektakle: *Podróż zimowa* w reżyserii Mai Kleczewskiej (prem. 2013) oraz *O zwierzętach* Chotkowskiego. Zorganizowano również konferencję naukową *Jelinek po polsku. Tłumaczenia i inscenizacje*, w znacznym stopniu poświęconą sztuce przekładu niełatwej autorki. Warto dodać, że Chotkowski pełnił wtedy funkcję dramaturga teatru (2008–2015), co zaowocowało między innymi jego współpracą z Kleczewską nad spektaklami *Babel* i właśnie *Podróż zimowa*, przygotowana w koprodukcji z Teatrem Powszechnym w Łodzi. Oba teksty Jelinek w tłumaczeniu Karoliny Bikont zostały wydane przez Agencję Dramatu i Teatru w 2013 roku.

Sposób na Jelinek

Mniej więcej dwadzieścia lat od pierwszej polskiej prapremiery austriacka pisarka weszła na stałe do głównego nurtu polskiego teatru. Wśród twórców sięgających po jej teksty znaleźli się zarówno Paweł Miśkiewicz (*Kupieckie kontrakty*, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, 2011; *Podróż zimowa*,

46. „*Mówię i mówię*”. *Teatralne maski Elfriede Jelinek*, red. Monika Szczepaniak, Bydgoszcz 2008.

47. Michalina Łubecka, *Niemcy o terrorystach w Aneksie Festiwalu Prapremier*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz”, nr 248 z dn. 23.10.2007, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/45986.html>> (20.09.2018).

Teatr Polski we Wrocławiu, 2014; *Podopieczni*, Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2016) czy Ewelina Marciniak (*Amatorki*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2012; *Śmierć i dziewczyna*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2015), choć niewątpliwie specjalistką od inscenizacji jej utworów okazała się Kleczewska, która stworzyła przejmujące, doceniane przedstawienia. Do tej pory reżyserka przygotowała pięć spektakli: *Babel* (w 2010 roku, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy i w 2011 roku na podstawie innych fragmentów ze studentami PWST w Krakowie), *Podróż zimowa* (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy w koprodukcji z Teatrem Powszechnym w Łodzi, 2013), *Cienie. Eurydyka mówi* (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2014, spektakl z udziałem Katarzyny Nosowskiej) oraz *Wściekłość* (Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, 2015).

Babel był pierwszym wspólnym przedstawieniem Kleczewskiej i Chotkowskiego. Ich praca nad Jelinek zaowocowała nowym językiem teatralnym, a dwupółgodzinne przedstawienie narzucało inny sposób odbioru. Pozbawiony fabuły tekst austriackiej noblistki artyści przełożyli na luźną strukturę etud, w których aktorzy, zmieniając kostiumy i wcielając się w kolejne postaci, tworzyli kolaż międzyludzkich relacji. Scena zalana wodą i wyłożona przez scenografkę Katarzynę Borkowską metalowymi ścianami, odbijającymi światło, przypominała prosektorium, laboratorium, zapomnianą piwnicę albo przedpiekle, w którym pojawiały się ludzkie zjawy. Była zimna i nieokreślona. Z potoku słów Jelinek uwalniały się poszczególne głosy: matek, synów, ofiar agresji i okrucieństwa, które wypowiedane przez aktorów bez dystansu, z dużym zaangażowaniem, wydawały się krzykiem rozpaczki albo przywołaniem traumy. Tematy wybrane z tekstu i sceniczne obrazy krążyły wokół przemocy, doświadczenia wojny, umierania, miłosnej relacji matki i syna, zazdrości, niespożytej seksualnej energii czy mięsnego aspektu ludzkiego istnienia. Zachwycony Jacek Wakar pisał, że: „Maja Kleczewska wnikliwie czyta już sam chory, zapętlony tekst austriackiej pisarki i przekłada go na przedstawienie zdecydowanie odważniejsze, bardziej prowokacyjne, a w efekcie i bardziej bolesne od literackiego oryginału”⁴⁸. Zwracano uwagę na niekoherentną formę przedstawienia⁴⁹, które „istnieje w świecie widowisk, będąc w tym samym stopniu spektaklem, co złamanym baletem, tak samo chorym rytuałem, jak fałszywym oratorium, wreszcie popowym koncertem i zbrukaną mszą jednocześnie”⁵⁰. Przedstawienie okazało się wielkim sukcesem Teatru Polskiego w Bydgoszczy

48. Jacek Wakar, *Świętość, ekstaza i brud*, „Dziennik Gazeta Prawna” – dodatek „Kultura” nr 74 z dn. 16.04.2010, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92229.html>> (09.09.2018).

49. Jacek Sieradzki, *Woda Babel*, „Odra” 2010, nr 10, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/103783.html>> (09.09.2018).

50. Wakar, *Świętość, ekstaza i brud...*

i objechało kilka najważniejszych polskich i zagranicznych festiwali, między innymi: Międzynarodowy Festiwal Boska Komedia w Krakowie (2010), Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” w Katowicach (2011), Warszawskie Spotkania Teatralne (2011) czy Festiwal Teatralny Złota Maska w Moskwie (2011).

Ten sukces powtórzyła później *Podróż zimowa*, uznana przez krytyków za mocny i poruszający spektakl⁵¹, a przez niektórych komentatorów życia teatralnego wręcz za najlepsze przedstawienie Kleczewskiej⁵². Reżyserka wraz z dramaturgiem ponownie rozpisali potoki słów Jelinek na monologi, które ujawniały tajemnice skrywane w zakamarkach świadomości i podświadomości. W *Podróży zimowej* w centrum przedstawienia znalazła się wstrząsająca historia Elisabeth Fritzl, przez wiele lat ukrywanej w piwnicy rodzinnego domu i gwałconej przez swojego ojca, na którą nakładała się opowieść o więzionej przez osiem lat na przedmieściach Wiednia Nataschy Kampusch. Wstrząsający monolog Julii Wyszynskiej, która wcieliła się w rolę ofiary, był konfrontowany z wypowiedziami tzw. zwykłych ludzi, wśród których ofiary budzą zazdrość i wściekłość, gdy stają się medialnymi gwiazdami. Pod koniec przedstawienia zaprojektowane przez Wojciecha Pusia muślinowe firany wokół czerwonej podłogi rozsuwały się, a oczom widzów ukazywał się wyłożony lustrami oddział zamknięty dla osób psychicznie chorych. Co ciekawe, w tych lustrach odbijały się twarze widzów, tak jakby reżyserka zacierała granicę między normą i chorobą, sugerując że nie jest trudno znaleźć się po drugiej stronie. Ten fragment przedstawienia miał również silny związek z biografią Jelinek, której ojciec przez wiele lat był zamknięty w szpitalu psychiatrycznym. Na koniec tej części reżyserka wprowadziła nieśmiertelny monolog austriackiej pisarki, znany z innych jej sztuk, w którym dopominała się o pamięć dla ofiar. Noblistkę zagrał Michał Czachor, który słowami z tekstu skarżył się, że ciągle musi mówić to samo, choć już nikt nie chce go słuchać.

Wydaje się, że Kleczewska znalazła sposób na Jelinek, mimo że jej metoda pracy z aktorami wywodzi się z innej tradycji niż sprawdzony dla tej twórczości teatr niemiecki. Jak pisze Muskała, analizując niemieckojęzyczne inscenizacje: „Skomplikowane i pozbawione dramaturgicznego kośca sztuki Jelinek wymagają reżyserii, która okiełzna magmę tekstu, znajdzie dla abstrakcyjnych płaszczyzn języka przełożenie w obrazie, rozpisze je na wymyślone osoby, dopowie jakąś

51. Aneta Kyzioł, Piwnice i szpitale, „Polityka” 2013, nr 15, <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1540049,1,recenzja-spektaklu-podroz-zimowa-rez-maja-kleczewska.read>> (09.09.2018); Mike Urbaniak, *Zapraszamy do piwnicy*, <www.panodkultury.wordpress.com> z dn. 28.03.2013, <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159363.html>> (09.09.2018).

52. Witold Mrozek, *Kleczewska w piwnicy Josepha Fritzla*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 28.03.2013 <http://wyborcza.pl/1,76842,13642081,_Podroz_zimowa___Kleczewska_w_piwnicy_Josefa_Fritzla.html> (09.09.2018).

historię [...]”⁵³. Tą drogą podąża również Kleczewska, która teksty pozbawione jakichkolwiek inscenizacyjnych wskazówek najpierw przepracowuje z aktorami. Zachęca ich do lektury całości, daje wolność w wyborze fragmentów i nie ogranicza ich w objętości tekstu potrzebnego do stworzenia roli. Każdy może mieć tyle tekstu, ile zechce. Następnie reżyserka i dramaturg konfrontują swoje wyobrażenia na temat postaci z aktorami, z czego zwykle rodzi się jakaś nowa idea i następuje coś, co reżyserka nazywa „produkcją bohaterów”. Wspólnie zastanawiają się, kim jest postać, jak wygląda, jaka jest jej historia i prehistoria. Wspólnie sprawdzają, gdzie prowadzi aktorów muzyczność tekstu, który zawsze zmusza do odpowiedzi na pytanie, jak grać: wcielać się, czy mówić z dystansem. W tym celu reżyserka wypracowała metodę polegającą na wielokrotnym głośnym czytaniu tekstu przez aktora podczas próby, co ma uruchomić w nim swoisty nasłuch, wrażliwość na melodię słów i zakodowany w tekście rytm. Słowo musi przepływać przez ciało wykonawcy bez jego osobistego stosunku do tego, aktor w pewnym sensie staje się naczyniem dla słów, musi być transparentny⁵⁴. Sposób pracy z tekstem Jelinek nie zmienia jednak faktu, że podczas spektaklu udaje się aktorom uruchomić ekstremalne emocje, grać niemal prywatnie, z ogromnym zaangażowaniem, które może wszak niepostrzeżenie przejść w grę z dystansem. Znalezienie metody pracy nad tą twórczością – jak twierdzi reżyserka – było konieczne, bo narzędzia, które udało jej się wypracować po inscenizowaniu tragedii antycznych czy sztuk szekspirowskich, okazały się nieprzydatne⁵⁵. Dramatopisarka nie podpowiada żadnych obrazów ani nie daje w tekście wskazówek. Wręcz przeciwnie, zmusza do wymyślenia dramaturgii i postaci, co podczas lektury tekstu zawsze stawia inscenizatora przed pytaniem: kto mówi.

Twórczość Jelinek jest już dzisiaj stałym elementem polskiego krajobrazu teatralnego. Reżyserzy sięgają po nią wtedy, gdy pojawia się potrzeba podjęcia zarówno aktualnych społeczno-politycznych tematów, jak i kwestii mieszczących się w obszarze refleksji feministycznej. W tym miejscu warto wspomnieć o bardzo dobrej inscenizacji Marciniak *Śmierć i dziewczyna* z Teatru Polskiego we Wrocławiu (2015), która swego czasu stała się centralnym punktem dyskusji nie tyle na temat sztuki, ile przede wszystkim – pornografii i cenzury. Przedstawienie powstało na podstawie zbioru miniatur zamieszczonych w książce *Śmierć i dziewczyna I–V: dramaty księżniczek* (wyd. pol. 2003) oraz fragmentów powieści *Pianistka*,

53. Monika Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Ha!Art, Kraków 2016, s. 250.

54. *Bitwa o literaturę. Noblista nie do wytrzymania*. Spotkanie z Mają Kleczewską i Łukaszem Chotkowskim w Teatrze Starym w Lublinie, prowadzenie Łukasz Drewniak, zapis z dn. 26 września 2017, godz. 18.00, <<http://video.teatrstary.eu/video/bitwa-o-literature-noblistka-nie-do-wytrzymania/>> (01.10.2018).

55. *Bitwa o literaturę. Noblista nie do wytrzymania....*

wykorzystanej do zbudowania głównej osi fabularnej spektaklu. Na podstawie scenariusza przygotowanego przez Łukasza Wojtyskę powstała wielowątkowa opowieść o presji autorytetów, osaczającej matczynej miłości, głodzie uczuć i tresurze, której poddawane są kobiece ciała, wreszcie o wypieranej seksualności, która i tak będzie szukać ujścia. Akcja toczyła się w monumentalnej przestrzeni zaprojektowanej przez Katarzynę Borkowską: tłem dla salonu oraz kuchni zaborczej matki (Ewa Skibińska) i kontrolowanej przez nią córki – pianistki (Małgorzata Gorol) była galeria abstrakcyjnych obrazów i trzy fortepiany. Spektakl był wysmakowany estetycznie. Chłód przestrzeni splotał się z „wystudzonym” aktorstwem, bowiem emocje bohaterów były trzymane na uwierzy i dawały o sobie znać głównie w fantazjach i marzeniach sennych. Sceny erotyczne rozgrywane za pomocą wymyślnych układów choreograficznych były demonstracją techniki, co miało odzwierciedlać charakter życia intymnego okaleczonej emocjonalnie córki.

Jednak to nie tekst Jelinek wzbudził największe emocje, lecz pomysł reżyserki, żeby do niektórych scen zaangażować aktorów porno. Na tę wiadomość natychmiast zareagował minister kultury i dziedzictwa narodowego, Piotr Gliński, który zażądał odwołania premiery. Pokaz premierowy odbył się, jakkolwiek dostępu do teatru broniła Krucjata Różańcowa oraz członkowie ONR-u. Czescy aktorzy porno wystąpili w spektaklu w dwóch epizodach: w prologu obśmiewającym próby cenzorskiej ingerencji oraz w scenie snucia erotycznych fantazji przez główną bohaterkę. Nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy doszło wówczas do aktu seksualnego, czy był on tylko imitowany. Paradoksalnie jednak spektakl na podstawie twórczości Jelinek dotknął społecznego tabu – unaoczniał istnienie w Polsce cenzury obyczajowej, która ręką ministra zyskała wymiar instytucjonalny.

Kleczewska na pytanie, dlaczego sięga po Jelinek, a nie po polskich dramatopisarzy, bez wahania odpowiada, że nie ma obecnie w Polsce autora, który by tak wnikliwie wypowiadał się na tematy współczesności⁵⁶. Biorąc pod uwagę liczbę wystawień tekstów noblistki w Polsce, prawdopodobnie dostrzegają to również inni inscenizatorzy. Co ciekawe, jej teksty są dziś dość szybko tłumaczone i wystawiane w Polsce niedługo po niemieckiej bądź austriackiej prapremierze. Do tej grupy z pewnością należą sztuki: *Podopieczni* (*Die Schutzbefohlenen*) z 2012 i *Wściekłość* (*WUT*) z 2016 roku, które powstały w reakcji autorki na kryzys uchodźczy. Inspiracją do napisania pierwszego tekstu był protest stuosobowej grupy uchodźców w 2012 roku przeciwko prawu azyłowemu, uniemożliwiającemu im zaadoptowanie się i normalne życie w nowym kraju. Mężczyźni opuścili obóz tymczasowy i ruszyli na Wiedeń, gdzie w Parku Zygmunta Freuda demonstrowali swój sprzeciw. Ponieważ byli napadani przez członków organizacji skrajnie prawicowych, schronili się w Kościele Wotywnym, *de facto* go okupując,

56. Bitwa o literaturę. Noblista nie do wytrzymania...

i przystąpili do strajku głodowego. To wydarzenie odbiło się echem w mediach i wywołało dyskusje wśród wiedeńczyków⁵⁷. Z kolei *Wściekłość* powstała po zamachu w redakcji francuskiego pisma „Charlie Hebdo” oraz zabiciu czterech klientów sklepu z kosztowną żywnością⁵⁸. Mogły się w niej odbić również echa incydentu na Uniwersytecie Wiedeńskim, gdzie prezentowano *Podopiecznych* z grupą uchodźców. Przebieg spektaklu zakłócili prawicowi ekstremiści, którzy wdarli się do auli, w której grany był spektakl, rozlewali sztuczną krew wśród widzów i rozrzucali ulotki krytykujące ideę wielokulturowego społeczeństwa.

Podopieczni byli wystawieni w Polsce dwukrotnie. Po raz pierwszy przez Katarzynę Deszcz w Teatrze Nowym w Zabrzu (prem. 14 listopada 2015), co zbieгло się w czasie z początkiem kryzysu migracyjnego w Europie i narastaniem w Polsce niechęci do uchodźców, sterowanej zarówno przez media, jak i prawicowych polityków. Reżyserka wykorzystała fakt, że w Polsce właściwie nie ma uchodźców, a obywatele kraju wiedzę na ich temat czerpią z przekazów medialnych. Na ekranie zawieszonym nad sceną publiczność mogła więc zobaczyć obrazy doskonale znane: drastyczne zdjęcia z migracyjnej odysei, ciała wyrzucone na brzeg czy okrutne egzekucje wykonywane przez ISIS. Medialne klisze były konfrontowane z opowieścią o migrantach rozgrywaną na scenie. Wśród przenośnych toalet, porzucanych kamizelek ratunkowych i elementów dobytku, który udało się zabrać do Europy, zdesperowani uchodźcy szukali normalności. Jednak zamiast psychicznego wsparcia i materialnej pomocy zderzali się z murem urzędniczej skrupulatności i obojętności.

Perspektywa Europejczyków, którzy karmią się lękami i wyobrażeniami na temat uchodźców, była również zaznaczona w realizacji *Podopiecznych* Miśkiewicza, przygotowanej rok później w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Aktorzy odgrywali nie tyle migrantów desperacko próbujących przepłynąć przez morze, ile raczej Europejczyków, którzy muszą zmierzyć się z własnymi uprzedzeniami. W przerwie spektaklu przedstawiciele klasy średniej komplementowali Victora Orbána za politykę migracyjną Węgier. Nielegalni imigranci nie wypowiadali się w swoim imieniu, raczej artykułowali zdania, za pomocą których w Europie mówi się o kryzysie migracyjnym. Takie poprowadzenie interpretacji dramatu Jelinek w pewnym sensie było też ironicznym komentarzem do rozgrywania kryzysu uchodźczego w Polsce, który obywateli się bez uchodźców. Ten lokalny kontekst wyciągnęła również Kleczewska w inscenizacji *Wściekłości*. Z jednej strony artystka, podążając za frazą austriackiej pisarki, stworzyła wypowiedź

57. Monika Wąsik, *Święte krowy i uchodźcy. Na marginesie „Podopiecznych” Elfriede Jelinek*, „Dialog” 2015, nr 4, s. 122–137.

58. Program do spektaklu *Wściekłość* w reż. Mai Kleczewskiej, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, Warszawa 2016.

diagnozującą stan ducha współczesnej Europy, bezbronnej ofiary samozwań-
czych bojowników. Z drugiej, w scenach odbywających się w zainscenizowanym
studiu, obnażyła strategię działania mediów oraz poziom ignorancji osób, które
zajmują się dostarczaniem informacji. W celu zapewnienia wysokiej oglądalności
programu jako komentatorów kryzysu uchodźczego zaprasza się pozbawionych
empatii radykałów, którzy zamiast rzeczowych komentarzy, forsują własną wi-
zję rzeczywistości. Uchodźców, nawet posadzonych na kanapie w studiu, nikt
nie chce słuchać. Krytykę polskiej rzeczywistości wzmacniał fakt, że na scenę
z zainscenizowanego telewizyjnego studia został nałożony obraz prawdziwych
„Wiadomości” z TVP Jacka Kurskiego.

Jedną z ostatnich realizacji opartych na sztuce Jelinek jest *Rechnitz. Opera*
(*Anioł Zagłady*) w TR Warszawa. W przeciwieństwie do wcześniejszych inscenizacji,
ta ma charakter projektu słowno-muzycznego. Wersja performatywna została
zaprezentowana podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej
„Warszawska Jesień” (25 września 2018), premiera wersji teatralnej odbyła się 7
lutego 2019 roku. Sztuka Jelinek z 2008 roku odwołuje się do masakry dwustu
żydowskich robotników w większości przywiezionych z Węgier, którzy zostali
zamordowani pod koniec wojny 1945 na zamku w Rechnitz, niedaleko granicy
austriacko-węgierskiej. W tym dniu właścicielka posiadłości baronowa Margit
von Batthyány wydała przyjęcie dla lokalnych oficerów SS i Gestapo, które zakoń-
czyło się polowaniem na zamkniętych w przyzamkowej stodole przymusowych
pracowników. Zbrodni nigdy nie udało się wyjaśnić, a jedyny świadek, który
po wojnie wrócił do Rechnitz, by zeznawać w procesie, został zamordowany.
Okazało się również, że nie można znaleźć grobów, w których zostały pochowane
ofiary zbrodni.

Kalwat i Blecharz nazwali swój projekt operą, choć, biorąc pod uwagę eks-
perymentowanie kompozytora z jej elementami strukturalnymi, bardziej pre-
cyzyjne byłoby określenie antyopera. Tekst Jelinek został rozpisany na sześciu
aktorów, posadzonych przy pulpitych, oraz kwartet wiolonczelowy, znajdujący
się na podestach powyżej. Tak skrojoną orkiestrę prowadził dyrygent w oso-
bie kompozytora. Aktorzy reprezentowali uwięzionych na zamku Połańców,
próbujących zdać relację z tego, co wydarzyło się przed laty, choć ich monologi
wzajemnie się wykluczały, tak jakby budując kolejne dygresje, próbowali zatrzeć
obraz przeszłości. Co ciekawe, wpisany w ten tekst dyskurs memorialny okazał
się zaskakująco aktualny również w Polsce, jeśli wziąć pod uwagę strategię wy-
parcia i dyskusje, które od lat toczą się wokół zbrodni w Jedwabnem. O miejscu
akcji przypominały poroża znajdujące się po obu stronach muzyków. Zamiast
arii pojawiły się wykonywane przez aktorów recytatywy, którym towarzyszyły
niepokojące dźwięki wiolonczeli.

To, co różni *Rechnitz. Opera* od innych inscenizacji Jelinek w Polsce, to z pewnością koncentracja na języku, który staje się właściwym bohaterem spektaklu. Twórcy tak prowadzą swoją orkiestrę, by wyeksponować jego melodię i rytm, podkreślić różnorodność brzmień. Wydobyć muzyczności języka pogłębia znaczenie tekstu, do widza docierają nie tylko sensy słów, lecz także ich sensualność. W pewnym sensie następuje przetransformowanie utworu Jelinek w dzieło muzyczne, zgodnie zresztą z założeniami teatru postdramatycznego, o którym pisał Lehmann: „W postdramatycznych formach teatralnych tekst, który (jeśli w ogóle) przenosi się na scenę, stanowi już tylko równouprawniony element pewnej gestycznej, muzycznej i wizualnej, etc. całości. Przestrzeń między dyskursem tekstu a dyskursem teatru może otworzyć się do tego stopnia, że dojdzie do jawnego konfliktu, a nawet braku związku między nimi”⁵⁹. Tekst staje się niemalże cielesny. Pracując nad sztuką *O zwierzętach* Chotkowski o języku Jelinek mówił, że jest „łamiącą myśl i emocji”, „łamiącą języka”, któremu nie można się poddać ani dać mu przytłoczyć na scenie. „Każde kolejne zdanie powinno być dla widza coraz bardziej dotkliwie. Dotkliwie, by spektakl stał się osobistym doświadczeniem”⁶⁰.

* * *

Transfer kultury jako metoda badania rzeczywistości nie jest w Polsce szczególnie popularny. Co więcej, coraz częściej pojawiają się głosy o jego małej operatywności. Wykorzystanie go do badania recepcji twórczości Elfriede Jelinek na polskich scenach, wbrew tym opiniom, okazało się użyteczne. Podczas śledzenia procesu przyswajania dramaturgii austriackiej pisarki przez rodzimych twórców i publiczność interesowała mnie odpowiedź na pytanie, w jakich okolicznościach Jelinek pojawiła się w polskim teatrze i co spowodowało, że w ciągu dwudziestu lat z mało docenianej, niszowej autorki stała się w Polsce jedną z częściej wystawianych dramatopisarek.

Wydaje się, że w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy pojawiły się w obiegu pierwsze przetłumaczone na język polski teksty Jelinek, teatr w Polsce nie był przygotowany do wystawiania ich na scenie. Twórcom brakowało przede wszystkim narzędzi do realizacji tekstów wymykających się regułom klasycznej dramaturgii. Nieudana zielonogórska realizacja *Clary S.* tylko przypieczętowała złą koniunkturę na tę twórczość. Sytuacja zmieniła się pod koniec ubiegłego dziesięciolecia, kiedy do teatru weszła grupa młodych artystów, zaznajomionych z regułami teatru postdramatycznego (Garbaczewski, Szczawińska,

59. Lehmann, *Teatr postdramatyczny...*, s. 59.

60. Chotkowski, *Na granicy osobistego i publicznego...*, s. 149.

Chotkowski). Jego estetyka dotarła do Polski zza zachodniej granicy, między innymi dzięki spektaklom niemieckojęzycznych reżyserów (Castorfa, Pollescha, Wielera, Marthaler), zapraszanych na festiwale teatralne. Przyswojenie przez polskich twórców narzędzi teatru postdramatycznego w XXI wieku otworzyło drogę do inscenizowania cielesnego pisarstwa austriackiej autorki⁶¹. Owocuje to do dzisiaj ważnymi spektaklami, nie tylko ze względu na poruszane tematy, ale również – intrygującą formę. Jelinek – przede wszystkim dzięki realizacjom Kleczewskiej, ale też Miśkiewicza czy Marciniak – weszła na stałe do głównego nurtu polskiego teatru.

61. W jednym z wywiadów Jelinek określiła metodę swojego pisania jako cielesną, co oznacza pisanie afektywne, poddawanie się strumieniowi emocji i skojarzeń. Zob. Elfriede Jelinek, *Wyskrobać to, co złe*, rozmawiał Łukasz Chotkowski, przeł. Karolina Bikont, „Dwutygodnik” 2016, nr 194, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6740-wyskroba-to-co-zle.html>> (30.09.2018).